

по-английски романе «Художник зыбкого мира», изображает утрату исконных ценностей и традиций японской культуры. Он рисует японскую семью, оказавшуюся во власти американских и европейских представлений о жизни. Студент и литературный ученик Малкольма Брэдбери, испытавший явное и непосредственное влияние Пруста, автор не без самоиронии говорит о таких, в общем-то, естественных вещах, как утрата корней. Ёко Тавада же идет по другому пути: для нее отрыв от дома (любого, пусть самого условного) – это метафизический разлад с реальностью, корни которого лежат, вероятно, в изначальном синкретическом представлении о жизни, предполагающим, что ты и твой дом суть одно и то же.

Чтобы как-то объяснить доходящее до обращения в гермафродита расщепление личности героини Тавады, мы могли бы обратиться к опыту изображения и изучения многочисленных двойников Набокова, однако это не продвинет нас намного дальше. В конце концов, причудливые двойники были и раньше, в том числе и в эмигрантской литературе. На наш взгляд, гораздо интереснее сравнить состояние полусна, в котором пребывает заключенный Цинциннат из «Приглашения на казнь», с состоянием непрекращающегося сновидения, определяющего постоянно находящуюся в пути героиню Тавады. Последняя тут и там собирает хлипкие элементы какой-то логичной, степенной реальности, предполагаемо существующей за пределами «покрова, сдернуть который ты не в состоянии», и мы при желании можем собрать схематичную мозаику ее жизни за пределами этого сна. Однако мы не можем не задаться вопросом, отчего героиня, падая, пугаясь и на время возвращаясь к реальности, не просыпается окончательно, а лишь попадает в очередную фазу сна, пробуждается вечно в какую-то соседнюю, ошибочную реальность, из которой путь только один – в другую такую же? И мы, конечно же, усомнимся в том, что этот покров не есть наша галлюцинация, что он действительно существует и что за ним и впрямь происходит что-то. И тогда вынуждены будем предположить, что героине Тавады некуда просыпаться, подобно тому как Цинциннату некуда умирать, и что пробуждение проходит под знаменем именно путешествия «В город, которого нет», без восклицательного знака. На пути к несуществующему дому, к невозможному подлинному пробуждению.

### **Список использованной литературы**

*Тавада Е.* Подозрительные пассажиры твоих ночных поездов. М.: Азбука-классик, 2009.

*Андрушко Ю.П.*

## **Т. УИЛЬЯМС И ВИЗУАЛЬНЫЕ ВИДЫ ИСКУССТВА**

Художественная манера Т. Уильямса сложилась под влиянием огромного количества факторов: биографических, исторических, художественных. Не последнюю

роль в становлении Уильямса как писателя сыграл его интерес к целому ряду явлений, принадлежащих к так называемым визуальным искусствам. Так, в авторских «Мемуарах» мы можем прочесть фразу о том, что в юности он был буквально «помешан на театре». Эту любовь он сохранил в течение всей своей жизни. Помимо внимательного изучения творчества драматургов-предшественников (А.П. Чехова, Ю.О'Нила, Б. Брехта), он был непосредственно знаком и с процессом создания спектакля. В студенческие годы Уильямс участвовал в театральных постановках в качестве актера. Одним из курсов, которые будущий драматург посещал, проходя обучение в Новой школе гуманитарных наук, был курс по истории театрального творчества, включавший лекции, посвященные деятельности известных театральных режиссеров, декораторов, сценографов, светооператоров и др. [см. об этом: Kramer R.E.]. Будучи студентом драматического курса, Уильямс также принимал участие в известной постановке Э. Пискатора «Война и мир» в качестве помощника режиссера.

Известно, что писатель трепетно относился к процессу постановок собственных пьес, участвовал в предварительном чтении пьесы, в репетиционном процессе, был знаком и сотрудничал с огромным количеством актеров, режиссеров и театральных деятелей: У. Холланд, О. Вуд, М. Джонс, Х. Куинтеро и др. Продолжая направление художественных поисков в области театра, основанное его учителями: А.П. Чеховым, Б. Брехтом, Э. Пискатором – Т. Уильямс, по сути, берет на себя роль создателя не только драматургического текста, но отчасти и самого спектакля. Считая, что литературный текст – лишь «нечеткая тень» пьесы, тогда как истинное ее содержание составляет «цвет, изящество, взлет, рисунок движения, быстрое взаимодействие живых людей, впечатления, мгновенно сменяющие друг друга, подобно вспышкам молнии в тучах» [1], Уильямс мечтал о театре, который был бы «более пластичным», чем тот, с которым ему приходилось работать. Свою эстетическую теорию он так и назвал, в подражание художнику Х. Хофманну, «пластическим» или «скульптурным театром». Внимательно относясь к сценическим эффектам, оказываемым на зрителя «внелитературными акцентологическими средствами» (свет, цвет, музыка и экран), он тщательно выписывает не только реплики и действия персонажей, но своеобразную цветоцветовую и музыкальную партитуру спектакля, указывает цветовые детали костюмов персонажей (например, бледно-желтое платье и желтый зонт Альмы Уайнмиллер и зеленовато-синяя шляпа с каскадом сверкающих перьев Розы Гонзалес в пьесе «Лето и дым»). Направленные на создание проникновенной поэтической атмосферы (свет и музыка в «Стеклянном зверинце»), напряженного драматизма (музыка в «Трамвае “Желание”») и архитектоники текста, «внелитературные акцентологические средства», по мысли Уильямса, должны были «уловить постоянно ускользающую сущность существования» [1], которую автор стремился выразить в своем творчестве. Заметим, что атмосфера подобного рода создается Уильямсом не только в драматических текстах, но также в поэзии, новеллах, романах.

Помимо театра, на творческую манеру Уильямса в значительной мере повлияло искусство кинематографа. Так, биографы писателя отмечают, что в юности он пересмотрел огромное количество голливудских кинолент; в «Мемуарах» самого Уильямса неоднократно отмечаются факты, связанные с миром кинематографа: просмотр фильмов, поездка на Венецианский кинофестиваль, высокая эмоциональная оценка фильмов, ставших классикой мирового кинематографа: «Земля дрожит» (Л. Висконти), «Последнее танго в Париже» (Б. Бертолуччи), «Амаркорд» (Ф. Фелини). В 1943 г. Уильямс работал киносценаристом в Metro-Goldwyn-Mayer; в дальнейшем, сотрудничая с целым рядом известных кинорежиссеров (Э. Казан, Л. Висконти, Д. Манн и др.), писатель принимал непосредственное участие в работе над кинопостановками собственных новеллистических и драматургических текстов, романа «Римская весна миссис Стоун». Увлечение кинематографом заметно повлияло на художественный мир писателя: главный герой «Стеклянного зверинца» представлен страстным любителем кинематографа, в рассказах «Тайны “Джой Рио”» и «Карамель» местом действия становится кинотеатр, новеллистические тексты 30-х гг. («Биг Блэк: идиллия на берегах Миссисипи», «Звук приближающихся шагов», «Поле голубых детей») отличаются яркой кинематографичностью стиля, в самих принципах «нового пластического театра» прослеживается связь с эстетикой кинематографического искусства: уильямсовский прием экрана, постулируемый им в примечаниях к постановке «Стеклянного зверинца», – наследие интертитров немого кинематографа, из эстетики кинематографа наследуется писателем и внимание к световым эффектам.

Еще один значимый для эстетики Т. Уильямса источник визуальной выразительности – живопись. Как уже отмечалось выше, сам термин «пластический», использованный Уильямсом применительно к театру, был навеян теорией «пластического» живописного пространства, «скульптурной живописи», которую постулировал художник Х. Хоффман. Генетическая связь художественного мира Уильямса с классической и современной живописью подчеркивается многочисленными аллюзиями, звучащими в его текстах: «боттичеллиевский ангел», святой Себастьян (один из любимых образов в живописи Ренессанса), свет на религиозных полотнах Эль Греко, с которым автор сравнивает освещение, необходимое для создания атмосферы «Стеклянного зверинца», и др. Герои-художники (новеллы «Ангел в Эркере», «Ночь игуаны», роман «Мойзи и мир рассудка») становятся своеобразной вариацией героев-маргиналов, чей хрупкий душевный мир, одиночество, протест против жесткости мира становятся центральными объектами изображения в уильямсовском творчестве. Рассуждения о свойстве живописного пространства органично вплетаются в структуру романа «Мойзи и мир рассудка» (при этом концепция живописного пространства соотносится с рассуждениями о пространстве литературного произведения). Кроме того, писатель поддерживал дружеские отношения с молодыми художниками-экспериментаторами, например Э. Уорхолом, использовал занятия изобразительным искусством в качестве своеобразной арт-терапии.

Влияние живописи обнаруживается и в эстетической концепции писателя. Заметим, что цвет, выделяемый автором в качестве одного из важнейших приемов «пластического театра», считается отличительной чертой живописного искусства (применительно к литературе данный прием традиционно воспринимается как важнейшее средство создания живописности словесного образа [Лосев 1990: 31]). Позже прием цвета был актуализирован и в кинематографе, однако первые американские цветные фильмы стали создаваться, начиная с 1935 г. («Бекки Шарп» режиссера Р. Мамуляна), и до 50-х гг. прошлого столетия носили, в основном, единичный характер. О связи цвета и живописи в художественном мире Уильямса свидетельствуют авторские комментарии к пьесам: «В дневных сценах небо должно быть чистым и бездонно синим (как небо Италии, каким оно столь достоверно воспроизведено в ренессансных полотнах на религиозные сюжеты)...» [Уильямс 2007: 91].

В то же время мы не исключаем возможности комплексного влияния живописи и кинематографа на эстетику цвета в творчестве анализируемого писателя; то же касается роли света, поскольку, будучи композиционным и смысловым приемом изобразительных искусств, свет приходит из мира живописи сначала в искусство фотографии, а затем – в кинематограф: эта преемственность подчеркнута в целом ряде определений кинематографа, созданных на заре XX века: «кино – живопись в движении» (Л. Деллюк), «кино – музыка света» (А. Ганс) [Тынянов 1977: 329].

При всей условности подобных определений они, тем не менее, указывают на взаимосвязь, существующую в мире визуальных искусств. Заметим, что и Т. Уильямс, характеризуя специфику игры света, необходимую для создания проникновенной поэтической атмосферы, ссылается, прежде всего, на живописные полотна (свет на картинах Эль Греко). Необходимо оговориться, что мы не отрицаем и возможности влияния на поэтику уильямсовских произведений других художественных видов, использующих эффект света и цвета: фотографии, скульптуры, архитектуры (элементы пластического экфрасиса вводятся автором в новеллу «Желтая птица», в пьесе «Лето и дым» значимая символическая роль принадлежит скульптуре ангела, роман «Мойзи и мир рассудка» заканчивается обращением героев писателя и художника к искусству фотографии). Кроме того, данные художественные приемы актуализированы и в творчестве тех писателей, которых Т. Уильямс отмечал как близких по духу или учителей: А. Рембо, А.П. Чехов, Ф. Г. Лорка, Э. Хемингуэй. Вычленив конкретный источник подобных влияний в каждом отдельном уильямсовском тексте практически невозможно, поскольку влияние носило комплексный, синтетический характер. На наш взгляд, более значимым является выявление роли живописных изобразительных средств – света и цвета – в поэтике уильямсовских произведений (прием экрана был использован только в пьесе «Стеклянный зверинец»). В данном отношении новелла представляется той жанровой стратегией, которая открыла для Уильямса путь активного экспериментального поиска и обеспечила становление драматургической техники писателя.

### Список использованной литературы

Лосев А.Ф. Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе // Литература и живопись. Л.: «Наука», 1990.

Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: «Наука», 1977.

Уильямс Т. Рассказы. Эссе [Электронный ресурс] // [http://www.fictionbook.ru/author/uil\\_ms\\_tennesi/rasskazi\\_yesse/uilyams\\_rasskazi\\_yesse.html](http://www.fictionbook.ru/author/uil_ms_tennesi/rasskazi_yesse/uilyams_rasskazi_yesse.html)

Уильямс Т. Орфей спускается в ад: Пьесы. СПб.: Издательство Дом «Азбука-классика», 2007.

Kramer R.E. «The Sculptural Drama»: Tennessee Williams' Plastic Theatre / The Tennessee Williams' Annual Review. 2002. № 5 // <http://www.tennesseewilliamsstudies.org/archives/2002/3kramer.htm>

*Косарева А.А.*

## СХОДСТВО ИННОСЕНТА СМИТА С МАСКОЙ АРЛЕКИНА КАК КЛЮЧ К ТЕАТРАЛЬНОСТИ В РОМАНЕ Г.К. ЧЕСТЕР- ТОНА «ЖИВ-ЧЕЛОВЕК»

Инносент Смит – главный герой романа Г. К. Честертон «Жив-человек». Роман разделён автором на две части: «Загадки Инносента Смита» и «Разгадки Инносента Смита». Все события романа разворачиваются в одном месте – пансионате «Маяк», и «реальное» в произведении находится в тесной связи с «волшебным», «сверхъестественным».

Инносента Смита в пансионат приносит Великий Ветер: в начале романа постояльцы «Маяка» с изумлением смотрят на летящую по воздуху фигуру мужчины с зонтиком в руках. Артур Инглвуд, один из постояльцев «Маяка», узнаёт в Смите своего бывшего одноклассника. В первый же день своего пребывания в пансионате Смит вносит в скучную жизнь постояльцев «Маяка» оживление: он подталкивает других персонажей ставить пьесы, писать песни, сочинять стихи и придумывать игры. В этот же день он делает предложение тихой и скромной Мэри Грэй, компаньонке самой богатой постоялицы «Маяка» Розамунды Хант. Столь смелым и романтичным поступком Инносент вдохновляет постояльцев Майкла Муна и Артура Инглвуда на подвиги во имя любви, и мужчины наконец-то решаются сделать своим любимым девушкам (Диане и Розамунде) предложение.

Всеобщее счастье нарушается прибытием двух докторов, доктора Уорнера (медика) и доктора Сайруса Пима (специалиста по уголовному праву), которые заявляют, что Инносент Смит – опасный преступник, виновный в грабеже, покушении на убийство и многожёнстве. За Инносента вступает Майкл Мун, который предлагает остальным постояльцам сначала разобраться во всём в рамках организованного Смитом шуточного «судилища», а уже потом отправлять «преступника» в тюрьму